ENTRE MARX Y UNA MUJER DESNUDA, DE JORGE ENRIQUE ADOUM

POR

LAURA HIDALGO

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

En 1976, el «texto con personajes» *Entre Marx y una mujer desnuda,* de Jorge Enrique Adoum, irrumpe con estruendo en la narrativa ecuatoriana. Pocos meses después de editada, la obra alcanza el Premio «Javier Villaurrutia», en México.

Dada la importancia de esta novela, queremos enfocar aquí algunos aspectos temáticos, poéticos y técnicos de ciertos rasgos del significante de la obra, en el intento de desentrañar su estructura y aproximarnos a su significado profundo.

I

La temática adoumiana en esta novela versa sobre los conflictos del hombre de nuestra sociedad. Jorge Enrique Adoum es un fino catalizador que, muy distante del escritor «realista» de cuarenta años atrás, se adentra en nuestra «otra realidad», la invisible, y nos la entrega vívida, aprehendida por su sensibilidad y tamizada por su talento creador.

En nuestra sociedad impera la violencia, y la temática de *Entre Marx y una mujer desnuda* responde a ello. La obra presenta, como tema central, «la dolorosa búsqueda de autorrealización del hombre ecuatoriano, que se desgarra entre su individualismo y una sociedad de violencia, de injusticia y de presiones alienantes».

En una red sutil se entreteje un gran conjunto de unidades temáticas que, como en un contrapunto bachiano, son variaciones del tema central.

El autor expone una idea, la desarrolla, hace variaciones con ella, la presenta desde varios ángulos, la comprueba. Trata, por momentos, las ideas como números en una ecuación algebraica, y la resuelve.

Aparece, a manera de *leit-motiv,* en la novela la alusión al Hombre de

Punín como símbolo del punto de partida y convergencia de nuestros mitos.

El tema central se presenta bifurcado en estos aspectos:

a) El aspecto literario: la literatura, la teoría literaria, el proceso emotivo-intelectual durante la creación artística de la novela, el doloroso conflicto interior que se produce en el autor.

b) El aspecto sociológico: el ser humano y las clases sociales ecuatorianas, los problemas de su realidad social y cultural, su mentalidad modelada por la yuxtaposición y paralelismo de innumerables influencias.

Estas dos vertientes del tema se desarrollan en tres niveles narrativos concéntricos que, como dice Adoum, nos recuerdan «las canastillas de paja de Otavalo» [1].

El primer nivel narrativo es el más externo, envuelve a los demás. Allí se relata el caso de un «Autor» (Jorge Enrique Adoum) que, mientras escribe su novela *(Entre Marx y una mujer desnuda)*, muestra su conflicto intelectual, su autocrítica, su lucha interior en la creación de la obra. En un desdoblamiento se mira a sí mismo desde afuera. Su yo dialoga con su otro yo-escritor. El autor lleva su discurso en segunda persona gramatical.

El libro que escribe el autor del primer nivel narrativo versa también sobre un escritor; lo llamaremos en adelante «Narrador». El narrador se propone escribir un libro. El segundo nivel narrativo está conformado por los conflictos de amor del narrador con su amante Rosana, esposa del Cretino. Los hechos ocurren mientras escribe su libro. El narrador relata esos conflictos de amor en tercera persona gramatical.

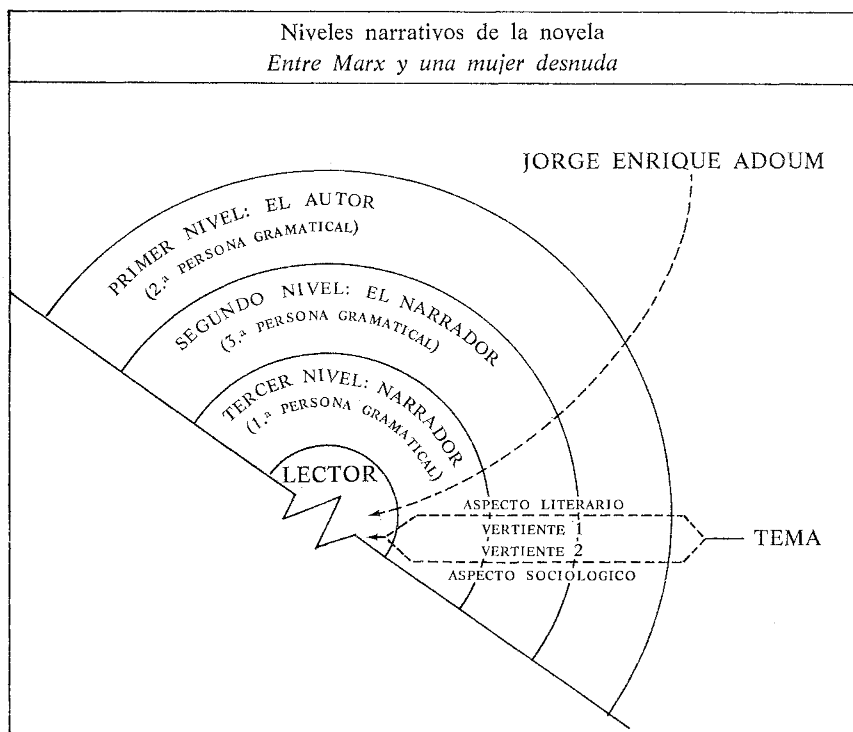
El tercer nivel narrativo ocupa el más interior de los tres niveles concéntricos. El libro que proyecta escribir el narrador del segundo nivel conforma el tercer nivel de la narración. Este libro es autobiográfico del narrador y no del autor. El narrador emplea la primera persona gramatical.

En el tercer nivel se encuentra el gran conjunto de personajes, que muestran, como en un fresco, toda la sociedad ecuatoriana. Entre ellos está Galo Gálvez, el personaje prominente de la novela, inspirado (lo dice el propio autor en el prólogo) en Joaquín Gallegos Lara (escritor ecuatoriano de la llamada «Generación del 30»). Gálvez, un escritor paralítico, a lo largo del texto, traspasa los tres niveles narrativos, dialoga con el autor, con el narrador y participa en las acciones de los personajes del tercer nivel, imponiendo con su presencia un tono épico a la narración. Falcón de Aláquez, un sagaz hombre de pueblo, transporta sobre sus hom-

[1] Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (México: Ed. Siglo XXI, 1.ª ed., 1976), p. 26.

bros a Gálvez. Adoum construye el libro a base de las dos partes de un solo cuerpo: la acción, la movilidad en las piernas y el pensamiento en la parte superior del centauro.

La trama se da en las historias concéntricas de los niveles narrativos y ellos son el significante de la novela, tangible a nosotros de manera obje-



Niveles narrativos de la novela
Entre Marx y una mujer desnuda

tiva y, a la vez, el vehículo de su significado presente en capas más sutiles e invisibles.

La actitud de Jorge Enrique Adoum en esta obra es semejante a la de muchos escritores latinoamericanos actuales que, como dice Dorfman, «bucean en las conciencias arrinconadas por la violencia, viendo los dilemas desde adentro, encerrando al lector en esa ficción» [2]. Los personajes y he-

[2] Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América* (Barcelona: Ed. Anagrama, 1972), p. 13.

chos de *Entre Marx y una mujer desnuda,* lejos de ser espectadores-víctimas o documentos estáticos y pasivos, nos cuestionan al permitirnos ver, desde sí, una realidad social sangrante.

Esa realidad aparece enmarcada en una realidad histórica más amplia: la historia general de la opresión. El autor sitúa nuestra «patria-isla» en un contexto de dominación mundial mediante el tratamiento de la ubicación temporal de la narración. Los únicos puntos de referencia cronológica que se dan son acontecimientos históricos como estos: «—Yo tengo cinco años en ese antes, porque Estados Unidos acaba de imponer al dictador Ubico en Guatemala» (Adoum, p. 21). «(Estados Unidos imponía al general Somoza en Nicaragua») (p. 204), «—porque Estados Unidos acaba de asesinar a Augusto César Sandino—» (p. 66).

La obra enfoca y critica duramente diversos asuntos, como la lucha de los escritores en el subdesarrollo cultural del medio ecuatoriano (pp. 11-12); la cursilería pueblerina de nuestra prensa (p. 12); la actitud de los padres frente a los hijos (pp. 30, 105); los defectos de la educación (pp. 65, 77, 119); el sectarismo, la inoperancia, el oportunismo y la palabrería de ciertos dirigentes de los partidos políticos ecuatorianos de izquierda (pp. 101, 270); el racismo (p. 274); la responsabilidad de los poetas cursis en la formación de la mentalidad nacional (pp. 91-92); nuestra concepción del amor (pp. 99, 168, 193); el machismo y la opresión de la mujer (p. 105); la situación del indio (pp. 142-143); nuestros burgueses: «esos mamarrachos del folklore seudo-capitalista» (p. 179); los regímenes militares del Ecuador y de América (pp. 288-294); o cualquier otra faceta de la realidad ecuatoriana.

Simultáneamente se intercalan recuerdos que vienen a la mente de los personajes sobre tantos mecanismos represivos internacionales que se utilizan para borrar la personalidad de estos pueblos y para imponer la cultura del opresor (pp. 251-252, 24, 283). Se tornan entonces comprensibles los absurdos de nuestra sociedad que radiografía la novela.

Cuando Adoum sostiene un criterio o una tesis, paralelamente a su razonamiento menciona o alude a opiniones de otros escritores, que admite o rechaza, pero siempre demostrando un profundo conocimiento de todos ellos. El autor refuerza y comprueba así sus propios criterios. De *Entre Marx y una mujer desnuda* pueden decir que es «una casa de citas», comenta irónicamente el autor en la misma novela (p. 52); es que las citas directas o indirectas de autores, obras, frases, son infinitas. Esa proliferación de citas está justificada si se observa que los dos personajes más importantes de la obra (Gálvez y el autor) son escritores. Las citas tienen lugar al tratar ambas vertientes del tema y son más frecuentes en el primer nivel narrativo. Sirvan como ejemplos:

> Desde la *Odisea* hasta *Cien años de soledad,* en las novelas de Jonathan Swift y Paul Feval, lo insólito se vuelve verdadero y real, desde adentro, o sea, desde el interior de la obra (p. 197).

> El héroe sólo justifica su existencia cuando es los demás, y sólo es heroico en un país heroico, lo cual rige también para la literatura. Ya Walter Benjamin señalaba que en Balzac el gladiador se convierte en un triste viajante de comercio, y en Baudelaire el héroe son el suicida y la lesbiana (pp. 28-29).

Asombra la espontaneidad con que aparecen las citas en la novela. En Adoum se reconoce al hombre de profunda y amplia cultura.

II

El proceso de elaboración poética de *Entre Marx y una mujer desnuda* está concebido como una serie de evocaciones. Alberes equipara al novelista de antaño con el historiador, en tanto que el novelista actual «se parece al físico ocupado en comparar y superponer fotografías de las trayectorias de las partículas» [3]. Al lector le resta meditar, comprobar, sintetizar y concretar las conclusiones. Su papel es, por tanto, activo, dinámico. Esto va a incomodar «al lector acostumbrado a siglos de pereza» (Adoum, p. 78).

La violenta agresión estética que con golpes temáticos y lingüísticos recibe el lector de esta novela, es desconcertante. Para Goldmann [4], el artista es el intermediario de la colectividad, y esa colectividad es, en última instancia, el autor de la obra. Si comprobamos la violencia latinoamericana y comprendemos que el escritor es sólo un catalizador, no sorprende que la obra estética se convierta en un *boomerang* que regresa con impulso demoledor.

La novela de Adoum constituye un desafío al lector, que, sorpresivamente, es lanzado en ese mar aparentemente revuelto y confuso de sus páginas, y atrapado cada vez más hasta quedar en el centro de la más interior de las «canastillas de Otavalo».

El lector se debate entre los hilos narrativos enredados como en una madeja. Y debe estar alerta cada segundo porque el autor gana terreno, se

---

[3] René-Marie Alberes, *Metamorfosis de la novela* (Madrid: Ed. Taurus, 1977), p. 177.

[4] Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela* (Madrid: Ed. Ayuso, 2.ª ed., 1975).

burla de su pereza o le acusa con alevosía de distracción («porque usted, estimado lector, no puso atención cuando se trató de eso)» (p. 146).

Tiene que ir desentrañando la estructura de la obra y debe hacerlo con gran esfuerzo y no menos vergüenza, puesto que el autor le concede una amplia ventaja al declararle, anticipadamente, los secretos estructurales del libro y los pasos de su construcción.

Paralelamente aparece el desafío sociológico. El choque de imágenes en las fichas que el autor entrega de un solo borbotón hace que el lector, mientras arma el rompecabezas, sienta que se tocan las fibras más sensibles de todo lo que quisiera negar o aparentar ignorar.

El lector experimenta toda la gama de sensaciones. Su sensibilidad es lanzada bruscamente de la risa al llanto, de la rabia a la ternura, de la crudeza a la poesía delicada. Angustiado, siente su propia humanidad descarnada sin piedad en esos personajes del texto y allí radica el gran desafío: enfrentar su papel como ser humano, como ser social violentado.

La transitividad, la fuerza poética de *Entre Marx y una mujer desnuda* radica en que tanto la obra en conjunto como cada uno de sus pasajes tiene aciertos pluridimensionales. El impacto llega al lector a un mismo tiempo desde muchos ángulos. Por ejemplo, un pasaje tomado casi al azar, Irene, la maestra (pp. 219-221): ¿Sobre cuál de estas ideas que aparecen simultáneamente habría que detenerse?: la burguesía que tenía miedo de amar; los héroes que se consagran son unos, pero los reales héroes son otros; la historia es relativa, depende de cómo se la escriba; la vivencia y la praxis definen la actitud política; la infamia de los medios de comunicación colectiva. Además, se podría centrar la atención en «cómo» lo dice el autor, y también allí es difícil elegir o establecer una jerarquía entre todos los recursos técnicos tan acertadamente empleados.

El autor enfoca un tema y, a medida que va tocando capas más profundas de este tema y la emoción va creciendo, el estilo se vuelve más poético, hasta llegar a un punto máximo donde consigue sintetizar la idea convertida en la más pura poesía. Como ejemplo, en el capítulo de Potrilla, uno de los clímax poéticos de la obra, leemos: «Caballito azul de la infancia, tibia estatua entre las piernas y horizonte de crin...» (p. 226). En la descripción de escenarios, en el encuentro de situaciones y en general en toda la narración está el poeta que existe en el creador de *Los cuadernos de la tierra, Curriculum mortis, Prepoemas en post-español, Yo me fui por la tierra con tu nombre* o *Informe personal sobre la situación.* Cualquier fragmento de la novela lo refleja. Las líneas que transcribimos a continuación corresponden a la descripción de un pueblo de la sierra ecuatoriana:

a la izquierda los terrapienes secos del ferrocarril con cantinas oscuras cavadas como cuevas de miedo de donde salen
un olor a bestia de cerveza de chicha de aguardiente de fritadas agrias
un sonido de arpa destemplada como si fuera a llover toda la vida
y cuerpos tambaleantes dentro de los zapatos desacostumbrados del domingo bajo sombreros colocados torpemente y al azar por un compadre
indios que caen llorando arrastrando a caída y llanto a su mujer lazarilla solidariamente borracha en el crepúsculo
cadáveres semanales del tedio de siglos que quedan tirados a la orilla del camino (p. 297)

Las siguientes citas son de escenas de los niños Gálvez y Ana Rosa:

— Las casas tienen alma, decías, siempre hay alguien adentro, todas las cosas tienen alguien adentro, hasta el color blanco, lo que pasa es que no se le nota porque el blanco es callado (p. 67).

— ¿Huelen por la noche las flores?
— Sólo las que no pueden dormir, las otras se duermen calladitas (p. 68).

Todo el enfoque poético de esta obra señala una revolución literaria y postula el cuestionamiento de la literatura por sí misma:

> Se acabó la novela como remedio para el aburrimiento o para pasar el tiempo: el escritor no es un payaso ni una niñera, no se despelleja ni arriesga la cornada sólo para hacer dormir a los demás (páginas 180-181)

dice, en tono terminante, uno de los personajes de *Entre Marx y una mujer desnuda.*

No es una voluntad de cambiar la novela, sino de cambiar la realidad que, a partir de la década del cuarenta, lleva a los escritores latinoamericanos por otros rumbos. Aparece la crisis de la novela tradicional, como resultado de la crisis del hombre, cuando éste alcanza conciencia del fracaso de los valores establecidos por su sociedad. Entonces, la réplica pictórica que ofrecía la novela hasta ese momento se transforma en vibraciones que llevan a la búsqueda de una propia identidad.

El cambio implica nuevos conceptos y nuevos procedimientos narrativos, y los vemos en *Entre Marx y una mujer desnuda:*

Su autor defiende el mundo autónomo de la novela, que, «al igual que la pintura, ha perdido su servilismo al tema» (p. 197). Se opera de este modo una ruptura con la realidad en su consistencia real. La meta

puede ser, dice Adoum, «una novela más cercana de la escultura que de la pintura» (p. 78). El material novelesco es aprehendido en relámpagos discontinuos, en fragmentos elegidos por su sensibilidad. Este hecho presupone una ruptura en la trama, con el consecuente desmoronamiento de la antigua convención temporal, espacial e incluso gramatical.

La angustia individual trasciende en el afán de mostrar la novela desde su interior como «la aventura inconclusa de la propia conciencia» (p. 198). El autor renuncia a la omnisciencia tradicional y se incluye en la novela como un personaje más, con la misma dimensión limitada de cualesquiera de los otros personajes. Entonces es capaz de decir cosas como éstas: «No, no es por ahí la cosa... Sabes que ese trozo de domingo debería —deberá— ser tratado de otra manera» (p. 177); «... y has venido tratando de impedir que en el camino de tu libro se te cruzara un capítulo que no habías previsto...» (p. 97); los personajes «como Frankenstein un día se te escapan de las manos y ya no puedes controlarlos» (p. 97).

Este personaje-autor, que rompe las páginas de la novela, las rehace o nos deja ver los cambios en las opciones que establece, está desmitificado, y así lleva adelante su autocrítica, que lo autoriza al enjuiciamiento de una colectividad en la que todos somos culpables y víctimas.

El aparente laberinto de esta novela se complica a los ojos de los cánones anteriores con la abolición del héroe. Todos los personajes de *Entre Marx y una mujer desnuda* presentan el mismo nivel de humanidad, pero con las respectivas diferencias individuales y de clase. Los personajes ganan, de esta manera, en consistencia y pueden arrastrar al lector al interior de la novela, incorporarlo a ella y convertirlo en parte de sus múltiples niveles de círculos concéntricos y de espejos que lo acosan. La novela se convierte en motivo de reflexión y de cuestionamiento para el lector considerado como coautor. Trasciende la angustia existencial y se confirma la tesis de José Luis Martín [5] sobre la dimensión filosófica que, además de la social, entraña la revolución estructural de la novela hispanoamericana.

III

La riqueza periférica de *Entre Marx y una mujer desnuda,* considerada como un signo unitario, obliga a la observación de algunos elementos que constituyen importantes aciertos de la técnica adoumiana:

La perspectiva narrativa está polarizada en varios personajes: el autor-personaje del primer nivel narrativo, el narrador-personaje del segundo

[5] José Luis Martín, *Crítica estilística* (Madrid: Gredos, 1973).

nivel y el narrador-protagonista del tercero. Esto da movilidad a la narración. Los tres puntos de vista se conectan con un eje de unión que constituye el personaje Gálvez, cuya voz atraviesa y enlaza frecuentemente esos niveles. Los narradores del primero y segundo nivel son narradores «testigos», en la acepción de Friedman[6] («equiscientes» los llamaría Tecca[7]). El narrador del tercer nivel, en cambio, es un narrador «protagonista». Las distintas perspectivas se suceden en un torrente con transiciones imperceptibles unas veces, brusca y violentamente en otras ocasiones. Los cambios de punto de vista no siempre se marcan con signos de puntuación, o cuando los hay no tienen necesariamente la suficiente elocuencia. Esta técnica en el ensamble de la óptica, tanto de los personajes de los diversos niveles narrativos como de los que pertenecen a cada nivel, permite transmitir el tema de la novela en un contrapunto rítmico sincopado.

Los tres niveles establecidos anteriormente tienen sus respectivos niveles de lenguaje como consecuencia de las diferencias de cada personaje. El primero, el del autor-personaje, es un lenguaje depurado, impecable, y se centra en el plano cognoscitivo, intelectual. Por ejemplo:

> Cuando mientras escribías a desgano estas últimas páginas, te decías que tú no eres Valéry pero que podías decir, honestamente, como Monsieur Teste «La betise n'est pas mon fort...» (Adoum, p. 178).

En el segundo nivel, que corresponde al narrador-personaje, el lenguaje enfoca más lo emotivo y sensorial. Este es un escritor de la clase media que relata su relación de amor:

> Rosana no se levantó a poner el disco, no se había desvestido, porque lloraba, y no quiso el beso que él buscaba, aunque más que a whisky debía saber a sal. Pero el deseo no siempre entiende esas cosas, se enquista y actúa por su cuenta y es difícil comprenderlo (p. 168).

En el tercer nivel narrativo el lenguaje está trabajado sobre la base de un lenguaje dialectal propio de los personajes que aparecen en esa historia. Veamos unas líneas con personajes de la burguesía:

> —por suerte le dije a la chola que haga una comida sana gladyscita —ay qué bueno es estar a los tiempos en familia porque ustedes bastante farristas se han vuelto ... —¿le molesta la música alfonsito? —no

---

[6] Norman Friedman, «Point of view in fiction. The development of a critical concept», en *Proceedings of Modern Language Association* (Nueva York, 1955), pp. 1160-1184.

[7] Oscar Tacca, *Las voces de la novela* (Madrid: Ed. Gredos, 1973).

> fabián en absoluto no te preocupes —porque si quiere papacito le pongo más despacio —no hija el problema es más bien para ustedes que no van a oír nada porque mi mujer dice que sé roncar... (pp. 175 y 177).

El profundo sentido de crítica sociológica que encierra la novela y que se observa en su temática aparece también en la periferia léxica de la obra. El desprecio que siente el autor por los personajes de la última cita transcrita trasluce aun en la manifestación verbal que les asigna. Dice Adoum a este respecto:

> Al tratarse de los comensales de ese domingo, es preciso hablar de una expresión degradada que corresponde a su existencia (p. 179).

Los saltos sorpresivos que presenta el montaje de los tres niveles de la narración conllevan los saltos correspondientes en el lenguaje. Las voces de los distintos personajes conforman así un gran coro polifónico.

Por momentos ese coro se detiene y permite escuchar la voz de un solo personaje. Estamos entonces ante los monólogos. En la novela se encuentran algunos «monólogos interiores», dos de ellos con la técnica del «fluir de la conciencia» (pp. 149-151 y 136-143). Hay también un «soliloquio» (pp. 277-288) y un monólogo con «interlocutor silencioso» (pp. 222-225). El recurso elegido por el autor en cada oportunidad responde a la necesidad de la respectiva unidad temática y de la situación de cada personaje en el momento dado. Puede establecerse otro gran monólogo en la obra, y es todo el texto que conforma el primer nivel narrativo, es decir, el autor-personaje con sus meditaciones de crítica y autocrítica. El autor, desdoblado, consigue el distanciamiento que le permite la objetividad ante su propio yo.

Adoum rechaza la realidad, y ese rechazo implica ruptura de lo establecido. La ruptura que expresa la novela en lo temático aparece también en ciertos recursos técnicos como el tratamiento espacio-temporal. El autor recorta la linealidad del «tiempo» cronológico, baraja los fragmentos, y es tarea del lector reconstruirla. Algo similar ocurre con el «espacio».

El tiempo de la trama, es decir, aquel en que supuestamente se desarrollan los acontecimientos, abarca alrededor de cuarenta años, entre 1930 y 1973. Las «informaciones» que señalan estas fechas son indirectas y están dadas con la mención de dos dictaduras militares: Ubico en Guatemala (p. 21) y Pinochet en Chile (pp. 288-294).

La ruptura como técnica se observa también en el «corte violento»; éste avanza desde el capítulo, el párrafo, la frase, hasta llegar a la palabra misma. La idea y la palabra se truncan, pero continúan flotando en resonancias dentro del lector. Un capítulo se cierra de esta manera:

> Lévi-Strauss ha dicho que el culto de los muertos en las sociedades primitivas está asociado a (p. 77).

Hay frases interrumpidas como la siguiente:

> La verdad es que no recuerdo bien sino que (p. 308).

Hay palabras mutiladas, como en este ejemplo:

> ... soy un poco responsable de su vida, pero también soy responsable de una muerte *indispen* (p. 303). (El subrayado es nuestro.)

No dice «indispensable», sino «indispen». Estaría de más la terminación, que hasta fonéticamente ya está en el lector con la repetición de la palabra «responsable».

El corte violento aparece en la novela en cualquier dirección o dimensión que la observemos: en la trama, al final del libro, en la acción de algunos personajes como Desiderio, en los detalles estilísticos antes precisados. Esta técnica de la ruptura da concisión al estilo de Jorge Enrique Adoum: no hay nada en la obra que pueda suprimirse. No ha puesto en ella sino lo «indispen».

Adoum maneja también la técnica del contraste. El contraste surge como consecuencia del contraste en nuestras relaciones humanas expresadas en la novela. Hay contraste en frases paradójicas como: «el infernal cielo cristiano» (p. 20); lo hay también en el sentencioso enfrentamiento de personajes como Marx con el indio Jacinto, el portero; o Freud y Marcuse con el cura Palacio o el señor Pinto, profesores de la escuela. En la secuencia de los pasajes hay también contraste.

El ritmo de *Entre Marx y una mujer desnuda* es vivo, acelerado. Los primeros y segundos planos se precipitan con gran agilidad. Jorge Enrique Adoum logra este movimiento con el tratamiento de los tiempos verbales:

El autor-narrador del primer nivel emplea el tiempo presente, propio del tiempo «comunicado». En el segundo nivel, el narrador habla en pretérito, típico del tiempo «narrado». Este personaje utiliza el pretérito indefinido, que lleva las partes sustanciales del relato a primer plano. Y el narrador-protagonista del tercer nivel utiliza, además del presente y del pretérito indefinido, el pretérito imperfecto, que conforma, al decir de Weinrich [8], el telón de fondo. A menudo se encuentran, en todos los narradores, las llamadas «metáforas temporales».

---

[8] Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (Madrid: Ed. Gredos, 1974), pp. 71 y ss.

El empleo del paréntesis, en distintas formas que no coinciden con las tradicionales, sirve también al autor para el juego con los primeros planos. Este recurso se puede observar en el capítulo del «Domingo» (pp. 175 y ss.).

De *Entre Marx y una mujer desnuda* se ha dicho que es una novela «despedazada». El calificativo es preciso no sólo por el desgarramiento de los personajes, sino por la «destrucción» de la convención estructural, que trasciende inclusive a la edición: el Prólogo no está en el lugar consabido, está en la página 233; de pronto aparecen los papeles con anotaciones del autor (pp. 251-264); los recursos tipográficos, los signos de puntuación son usados (en apariencia) arbitrariamente, etc. La primera impresión del lector puede ser de desconcierto. El caos se organiza cuando el lector se acerca verdaderamente a la obra. Entonces emerge el equilibrio matemático de la novela y la justificación de la técnica empleada. El Prólogo, por ejemplo, está en el lugar preciso y se convierte en uno de los capítulos más importantes de la obra. Allí Jorge Enrique Adoum entrega al lector la síntesis de un proceso que se ha operado en él durante la ruptura con la realidad y luego en la gestación y creación de la «realidad otra» que expresa la novela. Esas páginas sintetizan una de las características de *Entre Marx y una mujer desnuda:* «Ningún secreto para con el lector.»

Otro aspecto importante en *Entre Marx y una mujer desnuda* es la creación de lenguajes: Adoum crea un lenguaje único, inconfundible, que a veces rompe las normas académicas. La rebelión léxica comienza en la morfosintaxis. Crea palabras cuando las que existen no alcanzan a expresar lo que él se propone. Dice, por ejemplo: «adentro-ísmo» (p. 9), «desmadré» (p. 30), «verdaderabsurda» (p. 227), «ladrimugido» (p. 9), etc. Esas palabras, ubicadas en la frase, adquieren más fuerza aún:

> ... avanza largartamente la tarde... (p. 139)
> ... indiamente sin urgencia... (p. 16)
> ... cuando está solo, es decir desmujerado... (p. 174)
> ... nos atropellan, caemos, hay manos alargangolpeansuperponiéndose sin brazos... (p. 239).

Si nos detenemos en la última frase citada, comprobamos que aquella enorme palabra transmite toda una secuencia de acciones; además, las once sílabas amontonadas nos tornan partícipes de la angustia, presión y asfixia que sufre el narrador en esa escena.

La libertad creativa que hallamos en las palabras la muestra también Jorge Enrique Adoum respecto de la función de los elementos gramatica-

les y de la construcción de la frase. Rompe los principios académicos, y dice:

> ... en un antes muy lejano solías decir... (p. 20)
> ... ser fiel a ti mismo, como si ti mismo estuviera hecho de una sola pieza... (p. 49)
> ... el heroismo (raro) casimente cotidiano... (p. 198)
> ... todo había sucedido sinmigo... (p. 232)
> ... cuando nos veo de lejos... (p. 168).

Juega además con los significantes y con los significados de las palabras, y tampoco le preocupan los llamados vicios de eufonía ni la reiteración de vocablos. El tratamiento del lenguaje exterioriza una creación intuida y sentida, pero además trabajada en la fragua consciente y pulida con rigor.

La originalidad de Jorge Enrique Adoum radica también en el manejo de los adjetivos. Se encuentran más de una docena de fórmulas sintácticas empleadas y siempre son adjetivos elocuentes, inesperados, como éstos: «legañas insobornables y consuetudinarias» (p. 72), «foco tísico e injusto» (p. 141), «podredumbre heredocontagiada» (p. 59).

El adverbio de modo es otro elemento de mucho alcance en esta obra. Está empleado de manera insistente y se convierte también en instrumento de censura a la pasividad, al estancamiento de nuestra mentalidad. Son constantes los casos de reiteración adverbial y los adverbios de modo creados a partir de sustantivos: «febreramente» (p. 34), «yeguamente» (p. 147), «parasiempremente» (p. 15), «menosmente» (p. 35).

La ficción poética de *Entre Marx y una mujer desnuda* se transmuta en realidad dentro de la intuición del lector, y el elemento facilitador para ese salto cualitativo es la «imagen», la «metáfora». Casi no hay idea que el autor no exponga por su intermedio. En relaciones reversibles entre lo que Ullmann[9] llama «tenor» y «vehículo», ya sea en metáforas con desarrollo dinámico o estático; y tanto en metáforas simples como en las dobles o «de ajuste de una imagen en otra», se va adiestrando al lector hasta que la «imagen símbolo» que constituye en la novela «el Hombre de Punín» se convierte en vehículo concreto sensible de una gran metáfora fundamental, donde el tenor es nuestra realidad visible y objetiva, y toda la novela pasa a ser el fundamento para el salto del lector a la «otra» realidad.

El contenido cuestionador y denunciante de este «texto con personajes» se vale, además, del humor como arma poderosa. El humor pone al descubierto nuestros «ridículos consuetudinarios» y nuestras «contradiccio-

---

[9] Stephen Ullmann, *Lenguaje y estilo* (Madrid: Ed. Aguilar, 1968), pp. 206-238.

nes pequeñitas». Es un humor extraño, vivaz, brillante y al mismo tiempo doloroso que, tras la sonrisa o carcajada, deja un rictus de tristeza. Se produce esa ambivalencia humor-tristeza porque, al ver «la causa» en cada pasaje humorístico, ésta obedece a realidades humanas crueles, aunque corrientes en nuestra sociedad. No es simplemente lo agudo e ingenioso; se suma en el humor a Adoum el elemento sentimental, y eso crea la hermandad de lo alegre con lo triste.

Entre Marx y una mujer desnuda, obra de polémica y de reto agresivo, tampoco podía prescindir del arma de la ironía. El mundo de la realidad, sembrado de violencia, de absurdo y de ridículo, encuentra también, por medio de las palpitaciones irónicas, un modo de traspasarse al mundo narrativo. Humor e ironía actúan aquí como excelentes recursos en la técnica del distanciamiento.

Hay muchos otros aspectos técnicos importantes que cabría mencionar, y uno de ellos es el tratamiento de los personajes:

Adoum crea personajes «conflictivos, desgarrados, problemáticos, más o menos como los humanos» (Adoum, p. 120), que asumen los imprevisibles y se presentan ante el lector resumiendo su sociedad en una visión totalizadora y trascendente. Adoum los va formando:

> ... como a Frankenstein, con órganos y pensamientos y actitudes y gestos que pertenecen o pertenecieron a otros y también a uno, como a Frankenstein un día se te escapan de las manos y ya no puedes controlarlos... (p. 97).

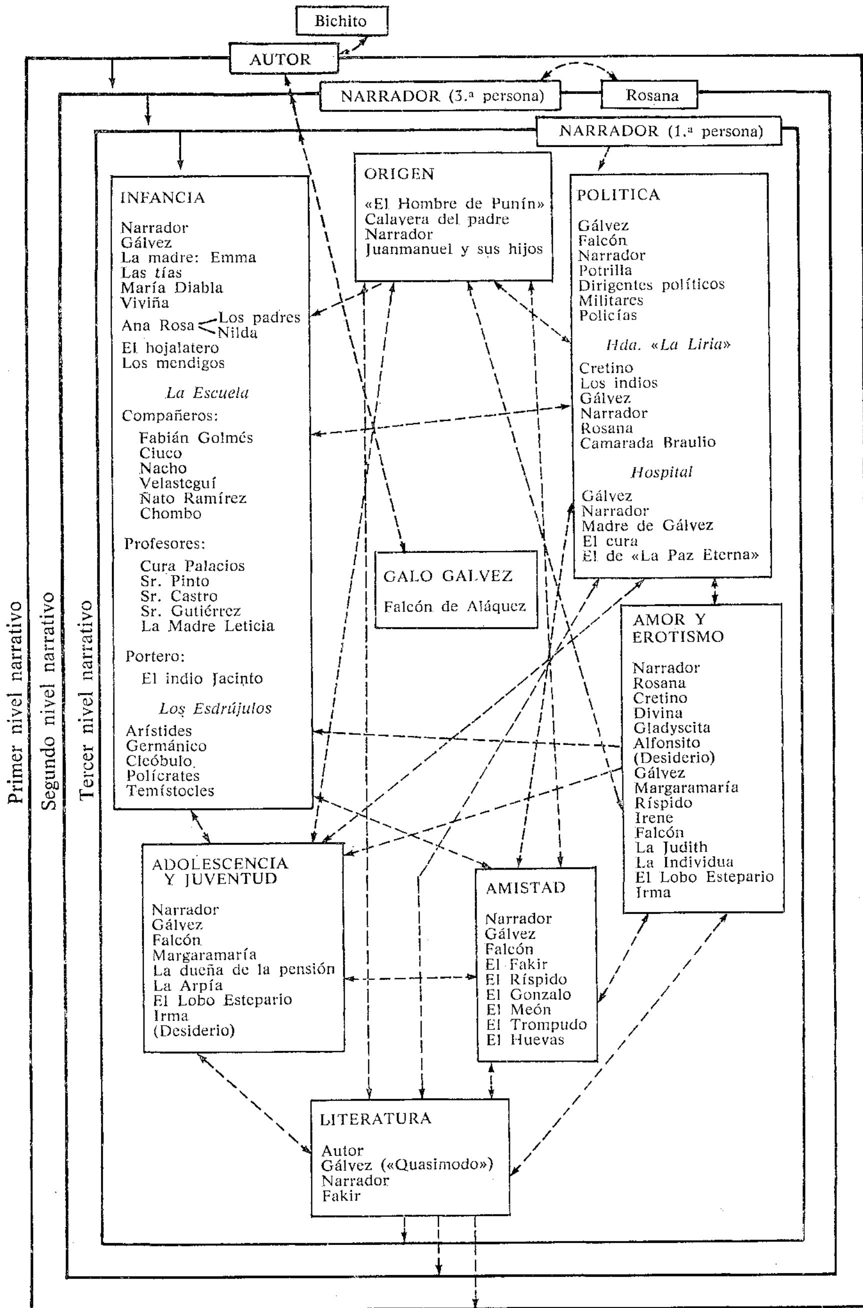
El autor rechaza el dibujo del perfil psicológico y de la apariencia física de los personajes, y sus verdaderos rostros emergen desde su interioridad y a través de sus acciones. Adoum no los sitúa en un escenario sociológico previamente descrito, sino que, al conocer a los personajes, se proyecta en el lector el contexto que los envuelve y la cosmovisión del autor.

Los personajes de *Entre Marx y una mujer desnuda* pueden aparentar, a primera vista, una ubicación difícil de determinar dentro del conjunto narrativo, dado su tratamiento estructural y los violentos saltos de punto de vista. Pero muy pronto esos personajes pueden ser localizados en ámbitos bien definidos, como los que establecemos a continuación en un esquema.

Partimos en él de los tres niveles narrativos y dentro del tercer nivel agrupamos en rectángulos a los distintos personajes que, por algún factor, establecen una vinculación para las relaciones de sus acciones.

Cada rectángulo conforma un ámbito, que se relaciona con los otros similares en una red continua y recíproca de causa y efecto, expresada en el esquema con líneas punteadas.

ESQUEMA RELACIONAL DE LOS PERSONAJES
DE *ENTRE MARX Y UNA MUJER DESNUDA*



Bichito, por ser el único personaje ajeno a la acción novelesca, aparece fuera del primer nivel narrativo y sólo relacionada con el autor.

Situamos a Gálvez (con Falcón de Aláquez, su «caballito») en el centro del esquema para resaltar la importancia de su papel en la obra y la libertad de movimiento que le permite desplazarse hasta la periferia del texto.

En el esquema hay personajes que aparecen simultáneamente dentro de varios ámbitos: esto obedece a la existencia simultánea de varios motivos de vinculación entre los mismos personajes.

Entre los personajes —más de ochenta nominados—, tres llevan roles protagónicos, en cuanto determinan con su perspectiva el enfoque del relato, son punto de convergencia de muchas relaciones actanciales y establecen una vinculación de tipo vertical en la estructura de la obra. Tal es el caso de Gálvez, el autor y el narrador. Los demás personajes tienen sus respectivas esferas de acción, y su vinculación es siempre de carácter horizontal, es decir, no se desplazan del centro a la periferia de la obra o viceversa.

1) Gálvez impone la pauta filosófica de la obra y lleva la voz dirimente en todas las unidades temáticas. El es un personaje símbolo porque —dice el autor— «todos tenemos las piernas más o menos rotas», pero nosotros:

> ... rotas por la comodidad, atadas por la costumbre, deformadas por el temor, invélidas por la complicidad con un sistema que rechazamos en nuestros momentos de lucidez pero al que nos sometemos cada día... (p. 235).

2) El personaje-autor ejerce su acción desde el primer nivel narrativo hacia el interior del texto, donde están los otros personajes, fruto de su creación. Este autor construye el texto y es el portavoz del pensamiento crítico en las dos vertientes del tema.

3) El personaje-narrador, innominado como el anteiror, tiene una acción con repercusión horizontal en la estructura de la obra (sus relaciones actanciales con Rosana y con el Cretino) y también vertical (el libro que se propone escribir).

Como eje de repulsión respecto de estos tres personajes está el Cretino, personaje al que, con intención fustigadora, da el autor un tratamiento maniqueísta.

Falcón de Aláquez y Viviña concentran las características de la clase popular ecuatoriana; y Desiderio, «el-que-se-supone-que-no-está», lleva el papel modesto, pero importante, de «auxiliar de escena».

Los personajes femeninos que no abandonarán el alma del lector son Bichito, Potrilla y Rosana.

Bichito aparece en apenas diecinueve intervenciones cortas, tipográficamente al borde de las páginas a lo largo de toda la novela. Ella encarna el amor, la libertad, la plenitud:

> Yo sé Bichito que un día me dejarás por otro pero eso no me impide amarte, así como la certeza de la muerte no me impide vivir (p. 32)

le dice el autor.

Potrilla es el símbolo de la esperanza revolucionaria, la juventud, el optimismo, lo vital. Su historia se condensa en diez páginas. Potrilla muere asesinada en una manifestación callejera y su muerte se convierte en un reto al narrador para llevar adelante su causa:

> Potrilla me había dejado en la ropa su sangre y anduve con un orgullo triste, como si llevara una bandera (p. 228).

Y, por último, Rosana, antítesis de Bichito y Potrilla. Cuando niña es Ana Rosa y resume la poesía, la pureza. Luego se transforma, por fuerza de tantos poderes de la burguesía, en Rosana: «una mujer descuartizada entre el aburrimiento de su clase y el desasosiego de la aventura» (p. 162).

Conclusión

La observación de estos elementos parciales e intermitentes del significante de la novela deja al descubierto un código narrativo que permite concluir lo siguiente:

— *Entre Marx y una mujer desnuda* es una metáfora fundamental que expone «la realidad otra» de la realidad individual y social ecuatoriana.

— El hecho sociológico y el hecho literario, duramente cuestionados, constituyen el material, el objeto sometido a la transmutación estética. Pero ese material, proyectado desde el punto de vista del proceso histórico, está catalizado en la más pura sustancia poética.

— El tratamiento del lenguaje es un elemento definitivo en esta creación artística. La palabra se deshace y luego se rehace, con un código propio que le capacita para transmitir con precisión el mensaje de la obra.

— El significante presenta múltiples y heterogéneos procedimientos técnicos; sin embargo, esa complejidad conforma un todo homogéneo y unitario que reproduce, en contextos de toda dimensión, el principio dia-

léctico de la contradicción y destrucción, que revierte en construcción, en creación esperanzada.

— La unidad y cohesión de las múltiples potencias de *Entre Marx y una mujer desnuda* le otorgan una transitividad muy fuerte. La agresión estética y sociológica que recibe sistemáticamente el lector confiere un intenso poder catártico a esta obra. Pero no es una catarsis liberadora de tensiones; por el contrario, el lector, inmerso en una verdad que se negaba a enfrentar o pretendía ignorar, sufre la purificación mientras acumula tensiones que impulsan a la rebeldía y a la conquista de una sociedad humanizada.

— Este «texto con personajes» de Jorge Enrique Adoum, por sus características poéticas, conceptuales y técnicas, por su revolución estructural, muestra una transformación del género narrativo.

— Los grandes aciertos poéticos, la originalidad temática y estilística que encierra *Entre Marx y una mujer desnuda* la convierten, sin lugar a duda, en un hito importantísimo de la narrativa ecuatoriana; y la ubican, con justo derecho, entre las obras más valiosas, audaces y vigorosas del relato latinoamericano contemporáneo.